

## *Hitchcock*, ou les psychoses à l'eau de rose

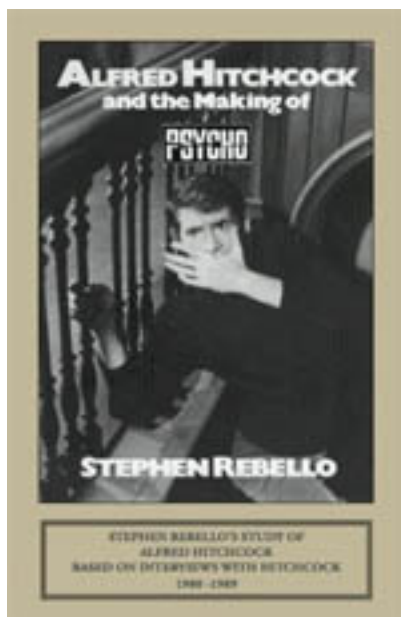


*Consacré à la période de conception de **Psychose**, le drame biographique **Hitchcock**, actuellement à l'affiche, transforme l'une des plus palpitantes aventures cinématographiques en une romance tiède. L'ombre de **Psychose** est peut-être encore à ce point écrasante que l'on n'ose évoquer ce film légendaire que de loin. De très loin.*

Le titre même du film *Hitchcock* (première réalisation du scénariste Sacha Gervasi) pique la curiosité. S'inscrivant dans une tendance du biopic contemporain américain (*Pollock* d'Ed Harris en 2000, *Ali* de Michael Mann en 2001, *Ray* de Taylor Hackford en 2005, *J. Edgar* de Clint Eastwood en 2011, *Lincoln* de Spielberg en 2012, *Jobs* scénarisé par Aaron Sorkin et prévu dans les prochains mois), ou français (*Sagan* de Diane Kurys en 2008 ou *Cloclo* de Florent Emilio en 2012, pour ne citer que ceux-là), il met en exergue le nom de la personnalité au centre du film, et juste son nom, un nom qui doit à la fois exhiler et fédérer. Autrement dit, une marque. Car, à l'instar d'autres productions du même acabit, il ne s'agit aucunement dans *Hitchcock* de raconter de manière plus ou moins complète la vie du personnage ou d'explorer de manière quelque peu sensible ou profonde la personnalité du sujet. Le film s'attache plus modestement à une période biographique ou à un événement de sa vie particulièrement emblématique, sous un titre supposé vendeur, comme une marque de voiture ou d'informatique, sauf qu'il s'agit en l'occurrence ici, au vu de l'activité et de la réputation très particulière du personnage qui constitue le sujet du film, d'une marque de cinéma (« Hitchcock », comme valeur sûre).



Juste retour des choses après tout, Hitchcock s'étant lui-même servi de la médiatisation de son personnage pour « vendre » ses œuvres, que l'on pense à ses fameuses apparitions dans ses films, sa silhouette et sa voix reconnaissables entre mille pour les bandes-annonces de ses longs-métrages ou simplement son nom pour les séries télévisées *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962) et *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-1965). Ainsi, sous le « label Hitchcock », Gervasi choisit de concentrer son film sur le moment de création de *Psychose*, de sa conception à sa sortie en salle (1960), et prétend précisément interroger, à travers une biographie romancée, la marque de fabrique de celui qui devait devenir l'une des figures les plus auteuriales du cinéma hollywoodien. Ce projet ne se réalise toutefois pas sans un certain nombre de maladresses ou de simplismes.



Composé à partir de l'ouvrage de Stephen Rebello (*Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, paru chez St. Martin's Griffin en 1990) qui détaille, à partir de nombre d'archives et de témoignages, les coulisses de la production et de la réalisation de ce film hors-norme, le sujet est effectivement passionnant. Installé depuis une vingtaine d'années à Hollywood, Hitchcock sort encensé par la critique du succès populaire de *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, 1959). Il a déjà une

cinquantaine de films derrière lui, dont les chefs-d'œuvres *Notorious* (*Les Enchaînés*, 1946), *Strangers on a train* (*L'Inconnu du Nord-Express*, 1951), *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, 1954), ou bien entendu *Vertigo* (*Sueurs froides*, 1958). Le maître du suspense, de l'avis de beaucoup, est arrivé au summum de sa carrière.



C'est dans ce contexte glorieux que « Hitch » cherche un nouveau projet. L'inspiration lui vient à la découverte d'un roman d'une rare violence de l'écrivain et scénariste Robert Bloch, inspiré par le tristement célèbre « boucher de Plainfield », le tueur en série Ed Gein, arrêté en 1957. Particulièrement macabre, le cas de ce meurtrier et violeur de sépulture (il conservait chez lui des dizaines d'objets fabriqués à partir de cadavres déterrés) allait durablement marquer l'imaginaire horrifique américain (*Meurtre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper en 1974 ou *Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme en 1991 y font référence). Mais le sujet effraie les producteurs et la Paramount refuse de soutenir le cinéaste, malgré sa renommée. Persuadé de tenir le sujet d'un film qui renouvellera profondément son travail, mais aussi la conception même du thriller cinématographique, Hitchcock prend le risque de produire lui-même le film. Choissant ses collaborateurs avec un immense soin, comme à son habitude, comptant sur l'indéfectible soutien de son épouse Alma (incontestablement sa plus proche collaboratrice pour la conception des films, même si sa présence sur les plateaux de tournage était extrêmement rare), Hitchcock se lance dans la création de ***Psycho*** qui allait effectivement participer à considérablement modifier le champ de production hollywoodien, déjà en crise. *Psycho* reste d'ailleurs encore aujourd'hui un modèle indépassable du thriller, comme s'est amusé à le montrer Gus Van Sant dans son remake de 1998 qui reproduit quasi à l'identique le film original.

Si le cadre est bien placé, le film de Gervasi se détourne cependant assez rapidement du dévoilement des coulisses du film pour s'attarder sur les coulisses de la relation qui unit Alfred et Alma Hitchcock (le titre

plus exact du film aurait dû être *The Hitchcock*, tant la caméra s'attarde successivement sur les frasques des personnages interprétés par Anthony Hopkins et Helen Mirren). Lassitudes, manques de confiance et de partage, petites et grandes jalousies, sentiments d'abandon, leur couple en crise est raconté à la manière d'un *soap opera*. Non seulement les problèmes qu'ils rencontrent sont d'une grande banalité, mais ils sont surtout narrés avec une étonnante complaisance qui n'est pas sans rappeler les séries télévisées sentimentales de la mi-journée. Au fur et à mesure des séquences, le spectateur comprend que la création de *Psycho* n'est en rien le sujet du film (contrairement au livre qu'il prétend adapter), mais bien son cadre ou son décor, qui, assez rapidement, se met à sonner faux. Ainsi, conçues comme des moments d'attraction du spectateur, mais considérées comme des éléments périphériques à la romance des personnages, les scènes de reconstitution du tournage s'avèrent particulièrement laborieuses (la scène où Marion Crane / Janet Leigh / Scarlett Johanson s'échappe de Phoenix au volant de sa voiture sous les injonctions vociférantes du réalisateur, ou, plus encore, celle de la douche durant laquelle le personnage d'Hitchcock enrage du manque de violence dans les gestes de la mise à mort). Ce traitement poussif gâche le plaisir évident du cinéphile qui rêvait simplement de se glisser en douce sur l'un des plateaux les plus célèbres et les mieux gardés de l'histoire du cinéma.



Autre choix du film probablement peu judicieux : celui de confronter Alfred Hitchcock à Ed Gein à travers une série de rêves ou de fantasmes. C'est là une investigation fort pauvre de l'univers du cinéaste et une modalité narrative qui discrédite la démarche du film qui prétend se tenir au plus proche du cinéaste. De ce point de vue, la scène la plus édifiante est, à n'en pas douter, celle où Hitch se retrouve couché sur le divan d'un psychanalyste, lui confiant ses troubles, avant que la caméra ne révèle que le praticien en question n'est autre que Gein, le tueur en série...

On laissera au spectateur le soin d'apprécier (ou pas) ces choix scénaristiques (l'importance de l'intrigue sentimentale entre Alma et Alfred, les fantasmes autour de la figure d'Ed Gein) et les options de la mise en scène (le jeu emphatique d'Anthony Hopkins, la direction photo aussi solaire qu'uniformisée, un découpage

d'un rare classicisme, l'esthétisme vintage des accessoires, tenues et autres appareils, auxquels se prêtent, non sans charme, Jessica Biel, Scarlett Johansson ou Toni Collette), mais il est difficile de sortir de la projection sans regretter tout ce qui ne figure pas dans le film, et que l'on croit crucial pour comprendre l'œuvre d'Alfred Hitchcock.

Pas un mot ainsi sur la nature du fameux génie d'Hitchcock, pourtant sans cesse pointé ou surligné dans le film. On voit d'ailleurs assez peu le maître au travail, et lorsqu'on l'y voit, il est peu brillant, tout affairé à ses troubles sentimentaux. Rien donc, ou si peu, sur ce qui fonde pourtant *Psycho* : la conception de sa mise en scène. La recherche formelle (l'incroyable travail graphique sur les lignes verticales et horizontales), la direction d'acteur d'une précision métronomique (le travail avec Anthony Perkins, absolument génial), le choix du noir et blanc et la composition des images sous influences de la peinture américaine (singulièrement Edward Hopper), l'intégration des codes de la télévision dans la mise en scène (Hitchcock reprend un certain nombre de techniciens de sa série sur le film, modifie le format de pellicule, et réfléchit son cadrage en fonction de son expérience du petit écran), ou encore la révolutionnaire dialectique de la violence suggérée et de la violence montrée (annonçant l'explosion du cinéma d'horreur durant les années 60), pour ne prendre que quelques éléments essentiels, sont passés sous silence. Quant aux collaborateurs créatifs du cinéaste, si fondamentaux, ils sont ramenés à de simples figurations : le scénariste Joseph Stefano, avec lequel Hitchcock va travailler longuement et étroitement, le musicien Bernard Herrmann dont les choix vont s'avérer cruciaux (Hitchcock refuse toute musique sur la scène de douche jusqu'à ce qu'Herrmann ne lui impose sa terrifiante partition pour cordes) ou le graphiste Saul Bass (qui dessina le générique, mais imagina aussi le découpage de la scène de la douche) sont presque réduits au statut de fantoches.





Par contre, le film, assumant son appartenance au genre du drame biographique, fera grand cas des thématiques du film (la culpabilité, le voyeurisme, la pulsion scopique, le fétichisme, la morbidité, la schizophrénie, la psychanalyse...) en les explicitant avec une naïveté déconcertante, et, généralement, en les ramenant aux troubles obsessionnels d'Hitchcock lui-même (la scène où Vera Miles / Jessica Biel lui explique qu'il fantasme sur une femme qui n'existe pas n'est pas la moins problématique à cet égard)... C'est d'ailleurs encore à la transgression d'un certain nombre de tabous de la représentation que s'attarde le film quand il montre, non sans jubilation, Hitchcock jouer au jeu du chat et de la souris avec la commission de censure qui menace de rendre son film inexploitable.

Passé donc la curiosité des premières minutes (la reconstitution d'un univers que le cinéphile hitchcockien s'est plu souvent à imaginer), la surprise ne peut que gagner le spectateur, car *Hitchcock*, pourtant consacré à l'un des plus grands et des plus influents cinéastes mondiaux, et l'un des films les plus structurants de l'imaginaire contemporain, parle finalement presque de tout (de la fidélité, de la frustration, du succès, de la pression, des rapports de force, de la détermination, du marketing, de la censure, etc.), sauf de cinéma.

**Dick Tomasovic**  
Février 2013



**Dick Tomasovic** enseigne au Département des Arts et Sciences de la communication - Théories et pratiques du spectacle (vivant ou enregistré).

[Voir son Parcours Chercheur sur Reflexions](#)